



cat. 2,
dettaglio | detail

Giacomo Caneva, artista e pioniere della fotografia

Giacomo Caneva, Artist and Pioneer of Photography

Maria Francesca Bonetti
Già Istituto Centrale per la Grafica



Se la storiografia fotografica italiana deve a Silvio Negro l'individuazione di Giacomo Caneva (1813-1865) come «precursore della fotografia a Roma», seppure accompagnata da un giudizio ancora acerbo e poco lusinghiero (Negro 1944),¹ è senza dubbio a Piero Becchetti che risalgono le prime più approfondite ricerche sulla vita e la produzione fotografica dell'artista che, dalla natia Padova, dopo una formazione presso l'Accademia di belle arti di Venezia, giunse e si stabilì a Roma nel 1838.² Ulteriore documentazione anagrafica, con apporti alle vicende biografiche, relative in particolare al primo periodo della carriera d'artista di Caneva, è stata poi nel tempo resa nota da altri studiosi,³ mentre alcuni storici della fotografia, con il supporto dei materiali che via via sono venuti alla luce, sia in Italia che all'estero, hanno contribuito in varie sedi a valorizzare e contestualizzare il carattere, gli aspetti di originalità, le peculiarità e le specificità linguistiche della sua attività di fotografo, accertata almeno fin dal 1847, ma presumibilmente avviata già negli anni precedenti, quando a Roma si praticava normalmente, da parte di diversi operatori sia residenti che di passaggio, la dagherrotipia.⁴

Vari sono gli indizi che possono indurci a questa considerazione, a cominciare dalle dichiarazioni e informazioni che lo stesso Caneva ha reso attraverso il suo trattato

pratico *Della fotografia*, pubblicato a Roma nel 1855, nel quale sintetizza la sua lunga esperienza nel campo del più recente dispositivo messo a punto per la produzione e la riproduzione delle immagini, dimostrando una padronanza e una conoscenza di tutti i procedimenti fino ad allora introdotti – incluso il più aggiornato e più evoluto negativo su vetro al collodio –, oltre che la piena consapevolezza delle diverse potenzialità e qualità espressive implicite nelle diverse tecniche, con le differenti opzioni di carattere pratico ed estetico che ne conseguono. Dopo aver enunciato, nell'«Introduzione», la possibilità di riassumere facilmente quanto fatto e pubblicato in tutta Europa sui processi fotografici, «dappoiché una lunga pratica di cosiffatta materia mi ha posto nella favorevole condizione di sperimentare se e sino a qual punto dovesse questo e quel sistema accettarsi o rifiutare», Caneva dedica il secondo capitolo a un «Breve cenno pratico sul Dagherrotipo», e conclude il suo manuale (arrivando anche a includere una modalità di rifinitura per i negativi al collodio suggerita da «la Lumière nr. 40 quarto anno 7 ottobre 1854») affermando: «Sono certo di quel che ho esposto perché tutto sperimentato da me» (Caneva 1855, 3, 4-6, 52).

L'indicazione di un utilizzo della dagherrotipia da parte di Caneva è data inoltre da alcune note contabili del suo

¹ Va ricordato che nelle precedenti prime ricostruzioni della storia della fotografia a Roma, lo stesso autore, uno dei primi collezionisti di immagini fotografiche romane, non aveva ancora identificato Giacomo Caneva, alcune immagini del quale sono state da lui pubblicate, anche in seguito, come di autore ignoto.

² Becchetti, già collaboratore di Negro e Carlo Pietrangeli in occasione dell'organizzazione della *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915* (Mostra della fotografia a Roma 1953), ne riprenderà più tardi gli studi, approfondendo la ricerca filologica e dedicandosi in particolare all'esplorazione e al collezionismo di fotografie romane dell'Ottocento e del primo Novecento, giungendo per primo a delineare il profilo biografico e critico più significativo del pittore-fotografo padovano. Cf. in particolare Becchetti 1983, 16-18, 286; 1987; 1989; 1994. Tuttavia, il primo e coevo biografo di Giacomo Caneva è stato Napoleone Pietrucci (1858, 68-9), dal quale sono state tratte le prime notizie essenziali sulla sua attività artistica e la sua meritata fama a Roma, come «buon disegnatore e felice prospettico», oltre che per la sperimentazione e i felici esiti ottenuti con il mezzo fotografico.

³ Per notizie anagrafiche e documenti riguardanti in particolare le origini e gli anni di formazione di Caneva, cf. Rampin 1997; 2001; Vanzella 1997.

⁴ La data 1847, inscritta nel negativo insieme alla firma, è stata rilevata nella ormai celebre veduta del tempio di Vesta, rinvenuta intorno al 1943-44 e già nella collezione di Valerio Cianfarani (ora al Museo di Roma, Palazzo Braschi, collezioni dell'Archivio Fotografico Comunale, Fondo Cianfarani, AF22873); cf. Negro 1944. Sull'opera fotografica di Caneva si sono poi soffermati ovviamente tutti i principali studi dedicati alle origini della fotografia a Roma (cf. i riferimenti *infra*).

If the historiography of Italian photography owes the identification of Giacomo Caneva (1813-1865) as the “precursor of photography in Rome” to Silvio Negro, albeit accompanied by a rather immature and unflattering assessment (Negro 1944),¹ it is undoubtedly Piero Becchetti who conducted the first in-depth study into Caneva’s life and photographic corpus from his departure from his native Padua – after training at the Accademia di Belle Arti in Venice – to his 1838 arrival and subsequent career in Rome.² Further documentation, which has added biographical details, particularly concerning the early period of Caneva’s artistic career, has been brought to light by other scholars.³ In addition, several historians of photography – supported by materials that have gradually emerged both in Italy and abroad – have contributed to enhancing and contextualizing the character, originality, and linguistic specificity of his photographic work, documented from at least since 1847 but likely begun earlier in the years when the daguerreotype was already widely practiced in Rome by both resident and itinerant operators.⁴

Various clues suggest that Caneva was active in Rome before 1847, starting with Caneva’s own statements and

the information contained in his practical treatise *Della fotografia* (On Photography), published in Rome in 1855. In this volume, he summarizes his extensive experience with the most recent device developed for the production and reproduction of images, demonstrating mastery and knowledge of all the procedures developed up to that point – including the most up-to-date and advanced collodion glass negatives – as well as a full awareness of the expressive and technical possibilities inherent in the different techniques, and the practical and aesthetic options they implied. In the introduction, he states that all that had been done and published throughout Europe on photographic processes was easily summarized “since long experience in this field has placed me in a favourable position to test whether and to what extent this or that system should be accepted or rejected”. Caneva devotes the second chapter to “A Brief Practical Note on the Daguerreotype”, and concludes his manual (which also mentions a finishing mode for collodion negatives proposed by la Lumière no. 40, year 4, 7 October 1854) by asserting, “I am certain of what I have stated because I have experienced it all myself” (Caneva 1855, 3, 4-6, 52).

¹ It should be noted that in previous early reconstructions of the history of photography in Rome, the author, one of the first collectors of Roman photographic images, had not identified Giacomo Caneva, some of whose images he published, even later, as being by an unknown author.

² Becchetti, who had previously collaborated with Negro and Carlo Pietrangeli in organizing the *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915* (Exhibition of Photography in Rome from 1840 to 1915) (*Mostra della fotografia a Roma* 1953), later resumed his studies, deepening his philological research and devoting himself in particular to the exploration and collection of Roman photographs from the nineteenth and early twentieth centuries, becoming the first to outline the most significant biographical and critical profile of the Paduan painter-photographer. See in particular Becchetti 1983, 16-18, 286; 1987; 1989; 1994. However, the first and coeval biographer of Giacomo Caneva was Napoleone Pietrucci (1858, 68-9), from whom the first essential information on his artistic activity and his well-deserved fame in Rome was drawn, as a “good draftsman and skilled perspective artist”, as well as for his experimentation and successful results obtained with the medium of photography.

³ For biographical information and documents concerning Caneva’s origins and formative years, see Rampin 1997; 2001; Vanzella 1997.

⁴ The date 1847, inscribed on the negative together with the signature, was found in the now famous view of the Temple of Vesta, discovered around 1943-44 and previously in the collection of Valerio Cianfarani (now in the Museum of Rome, Palazzo Braschi, collections of the Municipal Photographic Archive, Fondo Cianfarani, AF22873), see Negro 1944. Caneva’s photographic work has been the subject of all the main studies dedicated to the origins of photography in Rome (see the references *infra*).

amico incisore, mercante di stampe, poi a sua volta anche fotografo, Tommaso Cuccioni (1790-1864), dalle quali si rileva la vendita, negli anni 1849-50, di alcune sue vedute al dagherrotipo, che non sono però mai state rintracciate.⁵ E una camera per dagherrotipi, del formato di 16 × 21 cm circa, è quella usata da Caneva anche per le sue prime prove fotografiche realizzate con il negativo su carta, almeno fino al 1850-51 circa, prima di dotarsi di una camera del formato 'medio' (22 × 28 cm circa) e, intorno al 1853, anche di uno strumento per negativi più grandi, di circa 32 × 40 cm, con il quale ha realizzato la maggior parte dei suoi paesaggi, oltre che molte delle vedute urbane riprese intorno al 1855.⁶

In ogni caso, al di là delle prime sperimentazioni fotografiche, che potrebbero averlo incuriosito fin dall'annuncio dell'invenzione del procedimento di Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) – la cui notizia era giunta a Roma il 23 marzo 1839 («Invenzioni e Scoperte» 1839)⁷ – e che lo avrebbero portato a un'attività di carattere professionale soltanto nella seconda metà degli anni Quaranta, è certo che la sua personalità si era affermata, nei suoi primi anni nella Capitale, grazie agli esiti del lavoro svolto come «pittore prospettico». Questo lo aveva impegnato sia presso il cantiere di ristrutturazione e abbellimento di Villa Torlonia sulla via Nomentana, sia come autore di alcuni piccoli dipinti, nel genere della 'veduta', destinati per lo più al pubblico del *grand tour*, ma commissionatigli anche da alcuni collezionisti e amatori della sua città, come quelli conservati presso il Museo Civico d'Arte Medievale e Moderna di Padova, raffiguranti il *Pantheon*

(1843) e il *Tempio di Vesta* (1844) (Meneghelli 1844).⁸ Un lavoro che lo aveva assorbito, come attività principale, almeno fino a tutto il 1846, anno in cui è ricordato sulle pagine del *Panorama artistico-letterario* come «pittore paesista» (I: 3, 40) e per aver esposto, a Roma, presso le Sale del Popolo «Una veduta d'una fontana presso gli acquedotti Alessandrini» (I: 10, 138), mentre una sua *Veduta della Rotonda a Roma* era stata esposta presso l'Accademia di Belle Arti di Brera (*Esposizione delle opere* 1846, 38). Ricordati da Napoleone Pietrucci quali prodotti «del suo brillante pennello» (1858, 69), questi dipinti si ricollegano direttamente alla tradizione pittorica del vedutismo e agli studi che Caneva aveva condotto presso l'Accademia veneziana, dove negli anni 1834-38 aveva frequentato le classi di Prospettiva, Ornato e Ornamenti, sotto l'insegnamento di Tranquillo Orsi (1791-1845). Sarà quindi proprio grazie a questa formazione, condizionata da quell'aspirazione all'oggettività della veduta che fin dal Settecento aveva caratterizzato la ricerca dei pittori veneti, e che aveva previsto l'uso della camera oscura per l'osservazione e la restituzione 'esatta' della realtà, che Caneva potrà poi abbracciare facilmente il nuovo mezzo, piegando ben presto la camera dagherrotipica a incombenti necessità professionali, oltre che a più moderne esigenze espressive.

Nato a Padova il 4 luglio 1813, da Giuseppe, proprietario dell'Albergo al Principe Carlo in Piazza del Prato della Valle, e da Anna Pavan (Rampin 1997), dopo aver terminato il corso dei suoi studi all'Accademia di Venezia, Caneva raggiunse Roma nel 1838 per perfezionarsi nella pittura e dar seguito alle sue ambizioni artistiche. La testimonianza

⁵ Note contabili del negozio di Cuccioni (datate 17 ottobre 1849; 25 ottobre 1849, 16 maggio 1850), rinvenute e conservate da Becchetti (Roma, ICCD, Archivio Piero Becchetti). Cf. Becchetti 1983, 286.

⁶ Tale indicazione sui formati dei negativi utilizzati dal fotografo, già fornita da Becchetti 1989, 22, è stata confermata dall'esame e il confronto di numerose stampe dell'autore condotto da Andrea Sciolari (che qui ringrazio per avermene comunicato l'esito nell'aprile 2022).

⁷ Per un approfondimento sulla storia della dagherrotipia in Italia e in particolare a Roma, cf. Becchetti, Pietrangeli 1979; Becchetti, Bonetti 2003.

⁸ I due dipinti sono pubblicati in Becchetti 1989, 14, 16; Rampin 1997, 118; 2001, 61. Per quest'attività di Caneva, documentata anche da vari altri dipinti in collezioni private e sporadicamente apparsi sul mercato antiquario, cf. anche Vanzella 1997.

Additional evidence for Caneva's use of the daguerreotype comes from some accounting notes that belonged to his friend, the engraver and print dealer – and later a photographer himself – Tommaso Cuccioni (1790-1864). These reveal the sale, in 1849-50, of several of his daguerreotype views, though so far no surviving examples have been located.⁵ Caneva also used a daguerreotype camera of about 16 × 21 cm for his first photographic experiments with paper negatives, at least until when he acquired a 'medium-format' camera (approximately 22 × 28 cm) around 1850-51 and, another camera for larger negatives (about 32 × 40 cm) around 1853. Using the latter, he produced most of his landscapes as well as many of the urban views he realized around 1855.⁶

Beyond his earliest photographic experiments – likely sparked as early as the public announcement of Louis Jacques Mandé Daguerre's (1787-1851) invention, the news of which reached Rome on 23 March 1839 («Invenzioni e Scoperte» 1839)⁷ and which would become his professional career only in the second half of the 1840s – it is certain that Caneva's artistic personality was first established in his Roman years through his work as a *pittore prospettico* (perspective painter). This activity engaged him both in the renovation and embellishment of Villa Torlonia on via Nomentana and in the execution of small paintings in the genre of the *veduta*, intended mostly for the *Grand Tour* market but also commissioned by collectors and art lovers from his native city. Among

these are works preserved in the Museo Civico d'Arte Medievale e Moderna in Padua, the *Pantheon* (1843) and the *Temple of Vesta* (1844) (Meneghelli 1844).⁸ This work constituted his main activity at least until the end of 1846, when he was mentioned in the pages of the *Panorama artistico-letterario* as a "landscape painter" (I: 3, 40) and for having exhibited, at the Sale del Popolo in Rome, "A view of a fountain near the Alessandrini aqueducts" (I: 10, 138), and, at the Brera Academy of Fine Arts, a *View of the Rotonda in Rome (Esposizione delle opere* 1846, 38). Remembered by Napoleone Pietrucci as the products "of his brilliant brush" (1858, 69), these paintings are connected directly to the pictorial tradition of *vedutismo* and to the studies Caneva had undertaken at the Venetian Academy, where, between 1834 and 1838, he attended Tranquillo Orsi's (1791-1845) courses in Perspective, Ornament, and Decoration. This training – shaped by an aspiration toward objectivity which, since the eighteenth century, had characterized Venetian *veduta* painting and which counseled the use of the camera obscura to gain an 'exact' observation and reproduction of reality – prepared Caneva to embrace the new medium. He soon adapted the daguerreotype camera to his professional needs as well as to more modern expressive demands.

Born in Padua on 4 July 1813 to Giuseppe, the owner of the Albergo al Principe Carlo in Piazza del Prato della Valle, and Anna Pavan (Rampin 1997), Caneva completed his studies at the Academy in Venice and later arrived in

⁵ Accounting records from Cuccioni's shop (dated 17 October 1849; 25 October 1849; 16 May 1850), found and preserved by Becchetti (Rome, ICCD, Piero Becchetti Archive). Cf. Becchetti 1983, 286.

⁶ This information on the negative formats used by the photographer, already provided by Becchetti 1989, 22, has been confirmed by the examination and comparison of numerous prints by the author, conducted by Andrea Sciolari (whom I would like to thank for communicating the results to me in April 2022).

⁷ For further information on the history of daguerreotype photography in Italy, and in Rome in particular, see Becchetti, Pietrangeli 1979; Becchetti, Bonetti, 2003.

⁸ The two paintings are published in Becchetti 1989, 14, 16; Rampin 1997, 118; 2001, 61. For this activity by Caneva, also documented by various other paintings in private collections and sporadically appearing on the antiques market, see also Vanzella 1997.

di Pietrucci, in merito alla data del suo trasferimento nella capitale pontificia – finora non altrimenti documentata – è stata recentemente confermata dal rinvenimento, presso l'Archivio Apostolico Vaticano, di alcuni inediti documenti, risalenti al 1852, che si mostrano particolarmente interessanti in quanto ci informano sulla posizione e la condotta morale e politica dell'artista, controllato dalla Polizia come anche molti altri «sudditi austriaci» (che potevano essere sospettati di sostenere idee liberali), in un periodo piuttosto turbolento per i moti rivoluzionari che in quegli anni interessavano tutta la Penisola e avevano portato alla breve parentesi della Repubblica Romana (1849).⁹ «Un pittore di Padova, Giacomo Caneva», – è riportato in una rubrica della Direzione Generale di Polizia, alla data del 4 agosto 1852

trovasi in Roma fino dal 1838 e vi esercita tranquillamente la sua arte; da più anni egli è in possesso della carta di libera dimora accordatagli dalla Polizia; niun reclamo è mai pervenuto alla T.R. Legazione contro la condotta sia politica sia morale di questo individuo.

Successivamente, il 12 agosto, si specifica che la carta di libera dimora gli era stata rilasciata nel novembre 1847; nello stesso tempo, dalla lettura degli stessi documenti si rileva che Caneva, per un equivoco, era stato erroneamente ritenuto l'autore di alcune incisioni pubblicate sul giornale rivoluzionario *Don Pirlone*; ma in realtà, proprio per

la sua conosciuta affezione ai retti principi politici, fu prescelto ad eseguire i disegni dell'opera [...] pubblicata sotto il titolo di *Grande riunione del Circolo Popo-*

lare [...] approvata dopo la Restaurazione del Governo Pontificio. (cf. *Grande Riunione* 1849)

Questa pubblicazione, di matrice reazionaria e clericale, diretta a mettere in ridicolo la Repubblica Romana, quasi in risposta ai giornali satirici che erano fioriti sotto il regime liberale, è illustrata infatti da numerose caricature, di cui però non è dichiarato l'autore, come del resto non si conoscono i redattori e gli estensori dei testi. Tuttavia, un eventuale legame con Caneva può stabilirsi nella vignetta dall'ironico titolo *Ritratto del Governo provvisorio fatto al Daguerreotipo* (*Grande Riunione* 1849, 139): l'evocazione paradossale del dagherrotipo per una raffigurazione che è invece di pura fantasia sembra rimandare infatti, sottilmente ma con acume critico, agli entusiasmi del pubblico e alla voga del tempo per le immagini tratte 'da dagherrotipo'. Un entusiasmo che Caneva ricorderà più tardi anche nel suo *Trattato*, in un'epoca in cui la scoperta «imperfetta» di Daguerre, seppure ormai superata dalle più avanzate tecniche del calotipo e del collodio, era ancora «popolarissima. Infatti crediamo non vi sia villaggio né casa, per poco che civilizzata sia, che non possieda una prova di Dagherrotipo» (Caneva 1855, 4).

Già in precedenza, del resto, negli anni in cui era stato impegnato nei lavori a Villa Torlonia, per la decorazione di alcune opere progettate dall'architetto padovano Giuseppe Jappelli (1783-1852), il quale – secondo le testimonianze dell'epoca (Checchetelli 1842, 99) – avrebbe poi affidato a Caneva anche la direzione dei lavori da lui avviati, l'artista aveva lasciato traccia di una sua attività anche come disegnatore.

⁹ Archivio Apostolico Vaticano, Archivio della Segreteria di Stato, Anno 1852, rubrica 260, f219r e f245v. I documenti sono stati rinvenuti, in occasione di un recente studio (Scalzo 2025, 251), da Ludovica Scalzo che ringrazio particolarmente per avermene dato informazione e concesso lettura completa.

Rome in 1838 to perfect his painting and pursue his artistic ambitions. Pietrucci's testimony regarding the date of Caneva's arrival in the capital of the Papal States, previously unsupported by historical evidence, has recently been confirmed by the discovery of several unpublished documents, dated 1852, in the Archivio Apostolico Vaticano. These sources are especially interesting because they shed further light on the artist's position and on his moral conduct and political thought. Like many other "Austrian subjects" (who were suspected of supporting liberal ideas), Caneva was placed under police surveillance during the turbulent revolutionary years that shook the Italian Peninsula and eventually led to the brief Roman Republic (1849).⁹ "A painter from Padua, Giacomo Caneva", states a record of the *Direzione Generale di Polizia* (Generale Police Direction) dated 4 August 1852

has been living in Rome since 1838 and quietly practices his art there; for several years he has been in possession of a residence permit granted to him by the police; no complaints have ever been received by the T.R. Legation against the political or moral conduct of this individual.

A subsequent note, dated 12 August, specifies that his residence permit was issued in November 1847. At the same time, Caneva was mistakenly believed to be the author of engravings published in the revolutionary newspaper *Don Pirlone*. In fact, he was "chosen to execute the drawings for the publication *Grande riunione del Circolo*

Popolare", a publication approved after the Restoration of the Papal Government, precisely because of "his well-known fondness for sound political principles" (cf. *Grande Riunione* 1849). This publication, reactionary and clerical in nature, sought to ridicule the Roman Republic as a counter-response to the satirical papers that had flourished under the liberal regime. It was illustrated with numerous caricatural drawings, though their authors remain unidentified, as do the writers of the accompanying texts. A possible connection with Caneva may be found in one of the caricatures, ironically titled *Ritratto del Governo provvisorio fatto al Daguerreotipo* (Portrait of the Provisional Government taken with daguerreotype) (*Grande Riunione* 1849, 139): the paradoxical evocation of the daguerreotype for an image that is pure fantasy seems to refer, subtly but with critical acumen, to the enthusiasm of the public at the time for images copied 'from daguerreotypes'. Caneva would later recall this enthusiasm in his *Treatise*, at a time when Daguerre's "imperfect" discovery, although superseded by the more advanced techniques of calotype and collodion, was still "extremely popular. Indeed, we believe there is no village or house, no matter how uncivilized, that does not possess a Daguerreotype" (Caneva 1855, 4).

During his early years, when he worked on several decorative projects designed by the Paduan architect Giuseppe Jappelli (1783-1852) for Villa Torlonia - coeval accounts suggest that Jappelli later entrusted Caneva to direct part of the work (Checchetelli 1842, 99) - Caneva left evidence of his skill as a draughtsman.

⁹ Vatican Apostolic Archives, Archives of the Secretariat of State, Year 1852, section 260, f219r and f245v. The documents were discovered during a recent study (Scalzo 2025, 251) by Ludovica Scalzo, whom I would like to thank in particular for informing me of their existence and allowing me to read them in full.

Egli è infatti l'autore di due tavole che illustrano l'opera pubblicata da Giuseppe Checchetelli nel 1842, con una descrizione dettagliata dei lavori fatti eseguire dal principe Alessandro Torlonia nel palazzo in Piazza Venezia e nella villa di sua proprietà fuori Porta Pia (Checchetelli 1842, 99). Le due tavole, raffiguranti la *Veduta della capanna svizzera* e la *Veduta della serra e della torre moresca*¹⁰ [fig. 2.1] – la seconda delle quali reca in basso a sinistra la firma 'G. Caneva' nella medesima grafia che appare sui supporti di alcune sue stampe fotografiche –, appaiono analoghe a tante incisioni che, in quegli anni, venivano manualmente tratte da dagherrotipo, proprio per l'impossibilità dell'immagine dagherrotipica di essere riprodotta serialmente. Una suggestione in tal senso, e l'ipotesi di un utilizzo del dagherrotipo a monte di queste immagini, può essere data, inoltre, dal formato delle stesse (coerente con le dimensioni di una mezza lastra dagherrotipica), oltre che dalla circostanza di un coinvolgimento nei lavori di Villa Torlonia dei fratelli Giacomo (1819-1891) e Tommaso Luswergh (1823-1897), in qualità di «scultori e fonditori di metallo» (Checchetelli 1842, 105), ma che si distinguevano da tempo come esperti ottici e «macchinisti costruttori» e che furono tra i primi a Roma a costruire gli strumenti necessari per eseguire dagherrotipi (Becchetti 1983, 318-19).

Secondo la descrizione di Checchetelli – che nell'«Elenco degli artisti nominati nel libro» riporta Caneva tra i pittori,

domiciliato in via di San Basilio 73 (Checchetelli 1842, 105) –,¹¹ oltre alle decorazioni per la capanna svizzera, la serra e la torre moresca e per le tende del campo chiuso, il padovano era intervenuto anche sulle pareti esterne di una cappella dedicata a Sant'Alessandro, con

varie figure dipinte a fresco allo stile del 300 [...] delle quali alcuna scrostata mostra come il pittore intendesse a fingerle antico lavoro, sovra cui il tempo abbia cominciato ad esercitare il suo terribile potere. (Checchetelli 1842, 90)¹²

Rare rimangono comunque le testimonianze dell'attività di Caneva in questi suoi primi anni a Roma, per i quali non abbiamo indicazioni neanche negli almanacchi e nelle guide artistico-commerciali dell'epoca, con gli indirizzi dei vari artisti, mercanti di stampe, copisti, ecc. Ricordato per la prima volta, in questo genere di pubblicazioni, soltanto nel 1855, nell'*Almanacco Romano* (nella categoria «Belle arti. Pittori, scultori, incisori, mosaicisti») e nell'*Indicatore Romano* (come «Pittore prospettico, e fotografo», oltre che come «negoziante di stampe»), all'indirizzo di via del Babuino 68, e con «sottoposta bottega» al civico 69, con questo stesso indirizzo il suo nome appare nell'*Almanacco* del 1858 anche come mercante di oggetti di galvano plastica (*Almanacco* 1855, 287; *Indicatore* 1855, 117, 135; *Almanacco* 1858, 286).¹³

10 Pubblicate anche in Apolloni et al. 1986, 120 e 127, figg. 102 e 116.

11 Anche nella prima delle lettere inviate da Caneva all'abate Pier Antonio Meneghelli, datata 26 dicembre 1843 (cf. Vanzella 1997, 40), è riportato lo stesso indirizzo romano, ma al civico 69, secondo piano.

12 Per la descrizione delle opere disegnate da Jappelli e per le quali sono stati impegnati sia Caneva sia i fratelli Luswergh, cf. Checchetelli 1842, 89-99. Cf. anche «Regesto documentario», relativo ai lavori ottocenteschi nella villa, tratto da un inventario redatto per Giovanni Torlonia jr. dall'archivista Angelo Gabrielli negli anni 1915-28, in Apolloni et al. 1986. Al nr. 40 (p. 167) è riportato un documento, datato maggio 1841, da cui sappiamo che Caneva «dipingerà la decorazione della pagoda Moresca, campo chiuso, tende, capanna svizzera, ecc. nella Villa fuori Porta Pia sotto la direzione di S. Bonvicini» (dell'opera di quest'ultimo non si hanno ulteriori notizie, né riscontri).

13 Per un'idea delle altre guide artistico commerciali consultate, nelle quali non compare però il nome di Caneva, cf. Bonetti, con Dall'Olio, Prandi, 2008, 203-4.

For example, he is the author of two plates in Giuseppe Checchetelli's 1842 publication *Una giornata di osservazione* (99). These provide a detailed description of the works commissioned by Prince Alessandro Torlonia for his palace in Piazza Venezia and his villa outside Porta Pia (Checchetelli 1842, 99). The two plates, *Veduta della capanna svizzera* (View of the Swiss Cottage) and *Veduta della serra e della torre moresca* (View of the glasshouse and Moorish tower)¹⁰ [fig. 2.1] – the second of which bears the signature 'G. Caneva' at the lower left in the same handwriting found on some of his photographic prints – resemble many engravings of the period that were drawn from daguerreotype originals because daguerreotype images could not yet be reproduced mechanically with satisfactory results. The hypothesized use of a daguerreotype original is plausible considering the images' format (consistent with the dimensions of a half-daguerreotype plate). Further, the brothers Giacomo (1819-1891) and Tommaso Luswergh (1823-1897) – long known as expert opticians and "mechanical instrument makers" (Becchetti 1983, 318-19) and among the first Romans to build the apparatus necessary to execute daguerreotypes – worked as "sculptors and metal founders" on the Villa Torlonia project (Checchetelli 1842, 105).

According to Checchetelli's publication – in which Caneva appears among the painters in the "List of the artists named in the book" and is recorded as living at via di

San Basilio 73 (Checchetelli 1842, 105)¹¹ – the Paduan artist, in addition to decorating the Swiss Cottage, the glasshouse, the Moorish tower, and the tents covering the Villa's sport field, also worked on the external walls of a small chapel dedicated to St. Alexander. There, Caneva rendered

various figures painted in fresco in the style of the 14th century [...] some of which are peeling, showing how the painter intended to make them look like ancient works, over which time has begun to exert its terrible power. (Checchetelli 1842, 90)¹²

Documentary evidence of Caneva's activities during his first years in Rome remains rare. His name does not appear in the almanacs and artistic-commercial guides of the period, which typically listed addresses for artists, print dealers, copyists, and similar artisans. Caneva is first mentioned in this sort of publication only in 1855 when he appears in the *Almanacco Romano* (under the category "Fine arts. Painters, sculptors, engravers, mosaic artists") and in the *Indicatore Romano* (where he is described as a "Perspective painter and photographer" as well as a "print dealer") based at via del Babuino 68, with a "connected workshop" at number 69. The same address is recorded in the 1858 *Almanacco* in which Caneva also is listed as a dealer in galvanoplastic objects (*Almanacco* 1855, 287; *Indicatore* 1855, 117, 135; *Almanacco* 1858, 286).¹³

¹⁰ Also published in Apolloni et al. 1986, 120, 127 figs 102 and 116.

¹¹ Even in the first of the letters sent by Caneva to Abbot Pier Antonio Meneghelli, dated December 26, 1843 (Cf. Vanzella 1997, 40), the same Roman address is given, but at number 69, second floor.

¹² For a description of the works designed by Jappelli, in which both Caneva and the Luswergh brothers were involved, see Checchetelli 1842, 89-99. See also "Regesto documentario" (Documentary Register), relating to nineteenth-century work on the villa, taken from an inventory compiled for Giovanni Torlonia jr. by archivist Angelo Gabrielli between 1915 and 1928, in Apolloni et al. 1986. No. 40, p. 167 contains a document dated May 1841, from which we learn that Caneva "will paint the decoration of the Moorish tower, the tents for the enclosed field [*campo chiuso*: the sport field], the Swiss hut, etc. in the Villa outside Porta Pia under the direction of S. Bonvicini" (there is no further information or evidence of the latter's work).

¹³ For information on other commercial art guides consulted, in which Caneva's name does not appear, see Bonetti, con Dall'Olio, Prandi, 2008, 203-4.

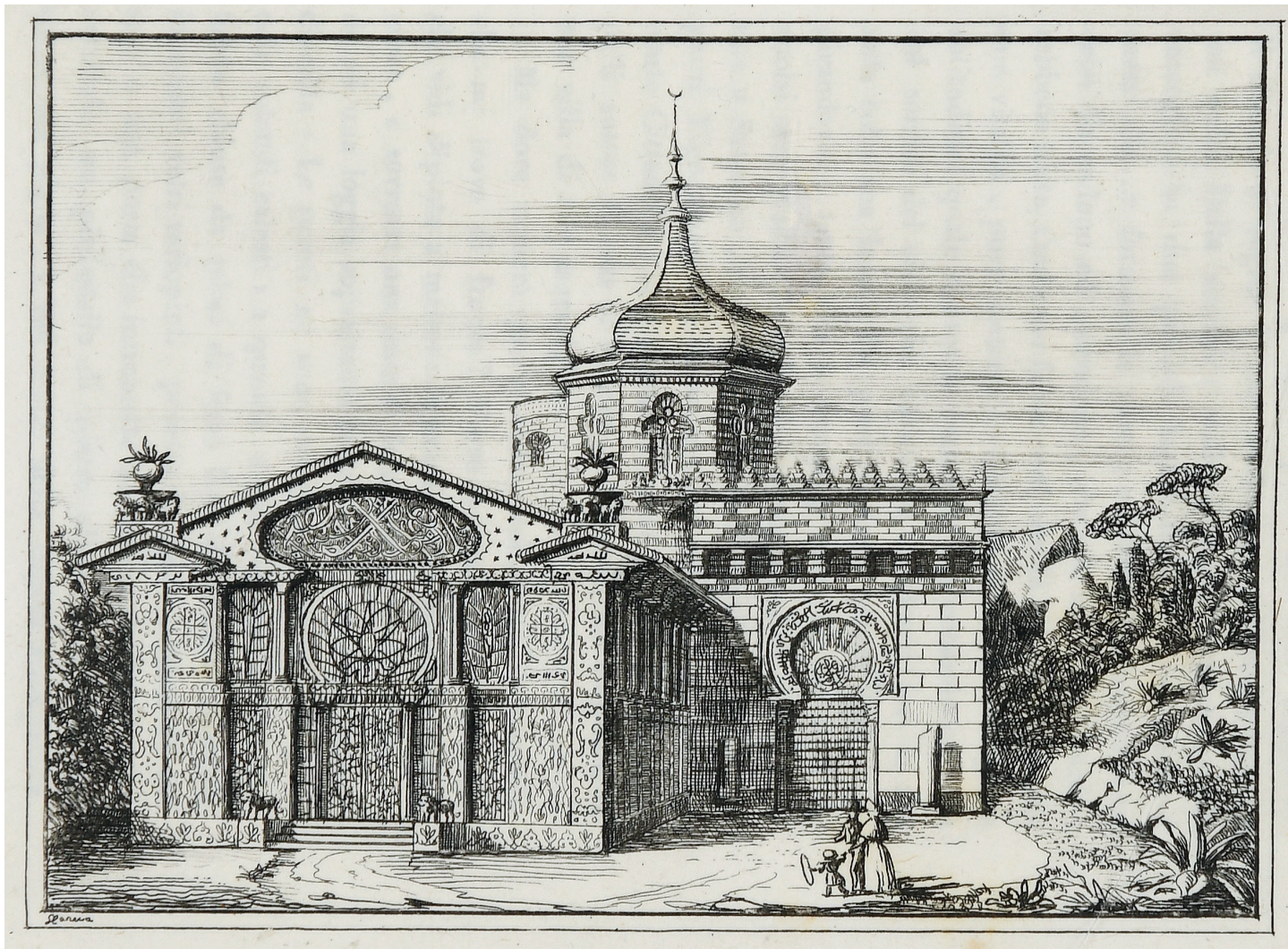


Fig. 2.1 Giacomo Caneva, *Veduta della serra e della torre moresca*. 1842. In Giuseppe Checchetelli, *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe D. Alessandro Torlonia*. Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma | Giacomo Caneva, *View of the Glasshouse and Moorish tower*. 1842. After Giuseppe Checchetelli, *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella Villa di S.E. il Principe D. Alessandro Torlonia*. Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II' di Roma



Fig. 2.2 Giacomo Caneva, *Tempio di Vesta alla bocca della verità, Roma*. 1849. Collezione Marco Antonetto, Lugano | Giacomo Caneva, *Temple of Vesta at the mouth of truth, Rome*. 1849. Marco Antonetto Collection, Lugano

Mentre a questo indirizzo Caneva continuerà a tenere il negozio per la vendita delle sue fotografie anche negli anni successivi,¹⁴ la sua dimora e forse anche il suo studio saranno stabiliti, non sappiamo bene quando, in via Sistina 100 e, successivamente, in via del Corso 446, presso la chiesa di San Carlo, dove il fotografo è sicuramente documentato almeno dall'agosto 1864¹⁵ e fino alla sua morte (1865).¹⁶

Come noto, sono questi, infatti, gli indirizzi segnalati anche sulla rubrica dei frequentatori del Caffè Greco, agenda iniziata nel 1845, ma nella quale la firma di Caneva, qualificatosi come «Pittore-Fotografo», potrebbe essere stata apposta anche più tardi, quando egli risulta certamente attivo nell'ambito di quel 'Circolo' internazionale di artisti, residenti o di passaggio nella città, che proprio intorno al 1846-47 andavano sperimentando a Roma la tecnica della calotipia ed erano soliti ritrovarsi presso il Caffè Greco, o nella vicina trattoria del Lepre, in via Condotti.¹⁷

Essi diedero vita, se non proprio a un movimento, a una sorta di cenacolo artistico fotografico, ormai conosciuto – con un'estensione a vari autori che hanno condiviso le medesime esperienze, intrattenendo però rapporti più saltuari e occasionali, o limitati ai loro brevi soggiorni nella capitale – come Scuola Fotografica Romana.¹⁸ Nella

seconda metà degli anni Quaranta, infatti, grazie al ruolo ancora ricoperto dalla città nel campo delle arti e della cultura, e con la convergenza nello stesso periodo di alcuni dei primi fotografi che avevano adottato il calotipo – secondo e alternativo metodo fotografico delle origini (primo procedimento della storia basato sul binomio negativo-positivo), inventato e brevettato nel febbraio 1841 dall'inglese William Henry Fox Talbot (1800-1877) –, Roma divenne la culla di un vero e proprio laboratorio di sperimentazione internazionale per ciò che riguarda l'utilizzo del procedimento su carta e la definizione di un nuovo linguaggio visivo [fig. 2.2].

Il primo a dare testimonianza diretta dell'attività di quella «photographic clique», che fu il centro nevralgico della fotografia a Roma intorno al 1850, è il chimico e fotografo inglese Richard W. Thomas (1823-1881) il quale, nel suo articolo «Photography in Rome», ripeté la sua esperienza condotta nel 1850 con i fotografi che ne facevano parte, tracciandone con precisione le modalità operative (Thomas 1852). Thomas descrive nel dettaglio le diverse fasi del procedimento tecnico da loro usato, variamente denominato dalle fonti «The Roman Process» o «M. Flachéron's Process», dal nome del suo più noto divulgatore, oltre che principale animatore del gruppo.

14 Cf., ad esempio, Du Pays 1863, 537 e Du Pays 1865, II: 118. La guida indica anche l'indirizzo di via Sistina 100 e specifica che il fotografo «fournit les pensionnaires de l'Académie», ma non cita Caneva nelle edizioni precedenti (1855 e 1859).

15 Quest'ultimo domicilio è menzionato infatti negli atti del notaio Milesi, alla morte di Tommaso Cuccioni, nell'incarico affidato a Caneva di redigere l'inventario del materiale esistente nello studio e nel negozio dell'amico e collega (Becchetti 1983, 286).

16 Atto di morte nel *Liber Mortuorum* della parrocchia di San Giacomo in Augusta, in Becchetti 1989, 20-1.

17 Va segnalato, a questo proposito, che, nell'ultima pagina del terzo fascicolo del *Panorama artistico-letterario* (presumibilmente di febbraio, essendo il periodico un quindicinale), tra gli «Annunzii» dedicati ai lavori in corso da parte di vari artisti presenti a Roma, viene indicato che «Il Sig. Caneva via Condotta [sic] n. 5 pittore paesista sta operando alcuni studi dal vero» (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 3, 40), indirizzo non ricordato da altre fonti, ma che vedrebbe l'artista in quegli anni attivo proprio nei pressi del Caffè Greco.

18 Oltre ai contributi di Becchetti già citati, cf. almeno Jammes, Parris Janis 1983; Cartier-Bresson, Margiotta 2003; Miraglia 2003; Cavanna 2005, 22-9 e 223-30, cat. 61-97; Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008; Maffioli 2008; *Eloge du négatif* 2010; Bonetti 2015; Saunders 2019; McGuigan 2022, 21-38; Bonetti 2024.

Caneva maintained his shop at this address for several years.¹⁴ His residence – and perhaps his studio – was later relocated, though the exact date is unclear, first to via Sistina 100 and subsequently to via del Corso 446, near the church of San Carlo, where the photographer's presence is documented from at least August 1864¹⁵ until his death in 1865.¹⁶

These same addresses are also noted in the “Rubrica dei frequentatori del Caffè Greco” (column of regulars at Caffè Greco), a visitors' register that began in 1845. In the register, Caneva's signature – which identifies him as a “Painter-Photographer” – might have been added later when he was active among the international circle of resident or visiting artists who gathered in Rome around 1846-47.

The artists who regularly met at the Caffè Greco or the nearby Trattoria del Lepre located on via Condotti, were among the first to experiment with the calotype technique.¹⁷ They established a kind of photographic artistic circle, though not a formal movement, which is now known as the ‘Scuola Fotografica Romana’ (Roman School of Photography) and which encompasses other practitioners who had similar, albeit more intermittent, experiences.¹⁸ Due to the city's continuing artistic and cultural

prominence and to the convergence of several of the earliest photographers who adopted the calotype – the second early photographic process and the first to use the negative-positive principle – was invented and patented in February 1841 by the Englishman William Henry Fox Talbot (1800-1877) – in the second half of the 1840s Rome became the cradle of a truly international laboratory of experimentation both in the use of paper processes and in the definition of a new visual language [fig. 2.2].

The English chemist and photographer Richard W. Thomas (1823-1881) was the first to provide a direct account of the activity of the “photographic clique”, which was the nerve centre of photography in Rome around 1850. In his article, “Photography in Rome”, he described his 1850 experience among the photographers who formed part of the group and provided a precise account of their working methods (Thomas 1852). Thomas detailed the various stages of the technical process they employed, which contemporary sources referred to variously as “The Roman Process” or “M. Flachéron's Process”, named after its best-known practitioner and the group's leading figure.¹⁹

¹⁴ Cf., for example, Du Pays 1863, 537 and Du Pays 1865, II: 118. The guide also provides the address via Sistina 100 and specifies that the photographer “fournit les pensionnaires de l'Académie, [supplies the Academy's residents]” but does not mention Caneva in previous editions (1855 and 1859).

¹⁵ This latter address is mentioned in the deeds of the notary Milesi, upon the death of Tommaso Cuccioni, in the task entrusted to Caneva of drawing up an inventory of the material existing in the studio and shop of his friend and colleague (Becchetti 1983, 286).

¹⁶ Death certificate in the *Liber Mortuorum* of the parish of San Giacomo in Augusta, in Becchetti 1989, 20-1.

¹⁷ It should be noted, in this regard, that on the last page of the third issue of *Panorama artistico-letterario* of 1846 (presumably February, as the periodical was published every two weeks), among the “Announcements” dedicated to works in progress by various artists in Rome, it is stated that “Mr. Caneva, landscape painter, resident at via Condotta (sic) no. 5, is working on some studies from life” (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 3, 40). The address, not mentioned by other sources, locates the artist's activity in those years in the vicinity of the Caffè Greco.

¹⁸ In addition to Becchetti's contributions mentioned above, see at least Jammes, Parris Janis 1983; Cartier-Bresson, Margiotta 2003; Miraglia 2003; Cavanna 2005, 22-9 and 223-30, cat. 61-97; Bonetti, con Dall'Olio, Prandi 2008; Maffioli 2008; *Eloge du négatif* 2010; Bonetti 2015; Saunders 2019; McGuigan 2022, 21-38; Bonetti 2024.

¹⁹ “The Roman Process” and “M. Flachéron's Process” are in English in the original.



Fig. 2.3 Pedro de Alcántara Téllez-Girón, principe di Anglona, *Ritratto di gruppo degli artisti spagnoli a Roma con Giacomo Caneva (seduto al centro)*. 1849. Collezione McGuigan, USA | Pedro de Alcántara Téllez-Girón, Prince of Anglona, *Group portrait of Spanish artists in Rome with Giacomo Caneva (seated in the center)*. 1849. McGuigan Collection, USA



Fig. 2.4 Giacomo Caneva, *Campagna romana. Paesaggio lungo il corso dell'Aniene*. 1853-55. Collezione privata, Roma - 'fondoromano' | Giacomo Caneva, *Roman Countryside. Landscape along the Aniene river*. 1853-55. Private collection, Rome - 'fondoromano'

Legato all'ambiente di Villa Medici, quale vincitore del *Prix de Rome* nel 1839 come incisore di medaglie e pietre dure, e stabilito a Roma sposando nel 1842 Caroline Hayard, figlia del proprietario di un negozio di materiali per artisti in Piazza di Spagna, sarà proprio Frédéric Flachéron (1813-1883), con la sua opera di rilevamento dei monumenti architettonici romani, a far conoscere all'estero anche i lavori dei suoi più qualificati colleghi romani. Egli fece infatti da tramite per la partecipazione, nei primi anni Cinquanta, alle prime importanti mostre fotografiche internazionali, nelle quali le sue fotografie figurarono insieme a quelle di Giacomo Caneva e di Eugène Constant, altro protagonista di questa eccezionale stagione della fotografia romana delle origini.¹⁹

Dall'articolo di Thomas, da cui apprendiamo le specificità del procedimento 'romano' – una variante del procedimento su 'carta umida' introdotto da Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) nel gennaio 1847, messa a punto per rendere il calotipo più praticabile e più efficace nel clima e nell'intensità luminosa e bruciante del cielo di Roma e del Sud Italia –, conosciamo anche i nomi di questa ristretta cerchia di fotografi, con alcune informazioni importanti sulle loro relazioni e le consuetudini in cui erano soliti incontrarsi e operare.

Tra questi, anche il cosiddetto «prince Giron des Anglonnes», ormai identificato nello spagnolo Pedro de Alcántara Téllez-Girón, principe di Anglona (1812-1900), le cui fotografie si ritrovano oggi nelle raccolte di vari artisti dell'Accademia spagnola a Roma, attraverso

i quali era probabilmente entrato in contatto con i fotografi del Caffè Greco (Pérez Gallardo 2015; Bonetti 2015, 22-4, 217-18). In un suo ritratto di gruppo dell'ultima classe di borsisti premiati dal governo di Isabella II, ripreso nel 1849, prima che gli artisti lasciassero Roma per rifugiarsi provvisoriamente nel regno di Napoli in previsione dell'attacco alla Repubblica Romana, figura seduto al centro anche Giacomo Caneva, come attestato dalle indicazioni manoscritte nell'esemplare appartenuto al pittore aragonese Bernardino Montañés (1825-1893), che aveva soggiornato a Roma negli anni 1848-52 [fig. 2.3].²⁰

Si tratta di una delle tante testimonianze che vedono il fotografo padovano in una posizione di privilegio nel mondo degli artisti, anche stranieri, operanti a Roma. Egli fu del resto uno dei primi a saper sfruttare le proprie inclinazioni artistiche a favore della sperimentazione di un nuovo linguaggio e delle possibilità espressive della fotografia, con le quali inevitabilmente dovettero confrontarsi all'epoca soprattutto quei pittori che, a metà Ottocento, erano impegnati nello studio *d'après nature*, nella

ricerca di una rappresentazione insieme realistica ed emozionale del reale, secondo una tensione che, tipica della cultura artistica dell'epoca e del suo sforzo di catturare ed esprimere la verità della luce/colore, costituiva l'asse portante della visione e dei relativi problemi della rappresentazione. (Miraglia 2006, 227; cf. anche Miraglia 2012)

¹⁹ Caneva, in particolare, partecipò alle mostre della Society of Arts di Londra (1852), della Photographic Institution (Londra 1853) e della Photographic Society of Scotland (Edimburgo 1856), nella quale espose anche immagini di animali riprese al collodio (cf. Taylor 2002). Eugène Constant (attivo negli anni 1847-57 circa), facente parte del gruppo, a differenza degli altri praticava il negativo su vetro all'albumina, appena introdotto da Abel Niépce de Saint-Victor (nel 1847) e del quale fu uno dei primi sperimentatori.

²⁰ Già erroneamente attribuita a Caneva (Hernández Latas, Becchetti 1997, 27-8, 88-9), questa fotografia è stata più correttamente attribuita allo stesso Téllez-Girón (McGuigan 2022, 99, tav. 8). La fotografia si conserva attualmente presso la collezione McGuigan, mentre un'altra stampa dallo stesso negativo è conservata al Museo del Prado, proveniente dalla collezione del pittore Luis de Madrazo (Pérez Gallardo 2015). Nella collezione di Montañés erano incluse varie stampe di Caneva, di Flachéron, come anche dello stesso fotografo spagnolo, e probabilmente anche dell'architetto inglese Arthur Robinson (1820-1868), il «Mr. Robinson» ricordato da Thomas come mediatore e traduttore, nel gruppo, per gli operatori anglofoni.

Connected to the milieu of Villa Medici, where he had arrived as a winner of the *Prix de Rome* in 1839 for his work as a medals and hardstones engraver, Frédéric Flachéron (1813-1883) permanently settled in Rome after marrying Caroline Hayard, the daughter of an art supply shop owner in Piazza di Spagna, in 1842. Through his photographic documentation of Roman architectural monuments, he helped disseminate the work of his distinguished Roman colleagues around the world. It was, indeed, Flachéron who intervened to include works by Giacomo Caneva and Eugène Constant – another key figure in this exceptional early Roman photographic season – alongside his own photographs in the first important international photographic exhibitions in the early 1850s.²⁰ Thomas’s article notes the particularities of the “Roman” process, a variant of the “wet paper” process, which Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) introduced in January 1847 to make the calotype more practical and effective in the bright and intense light of Rome and Southern Italy. The essay also records the names of individuals who belonged to the small circle of photographers, valuable information about their relationships, as well as their meeting and working habits.

Among them was the so-called “Prince Giron des Anglonnes”, now identified as the Spanish Pedro de Alcántara Téllez-Girón, Prince of Anglona (1812-1900). His photographs can be found in the collections of various

artists of the Spanish Academy in Rome, which likely introduced him to the photographers of the Caffè Greco (Pérez Gallardo 2015; Bonetti 2015, 22-4 and 217-18). One of his group portraits, depicting the final class of fellows sponsored by the government of Isabella II – taken in 1849 before the artists temporarily fled to the Kingdom of Naples to avoid the imminent assault on the Roman Republic – also includes, seated at the centre of the image, Giacomo Caneva. Caneva’s identity is attested by handwritten notes on a print that once belonged to the Aragonese painter Bernardino Montañés (1825-1893), who lived in Rome between 1848 and 1852 [fig. 2.3].²¹ This is one of many testimonies that shows Caneva’s privileged position in the community of artists – both Italian and foreign – working in Rome. He was, after all, one of the first to direct his artistic inclinations towards the expressive potential of photography and to the experimental pursuit of a new visual language. These issues were crucial for the mid-nineteenth-century painters who, committed to studying *d’après nature*, sought to research and develop

a representation at once realistic and emotional of reality, according to a tension that, typical of the artistic culture of the time and its effort to capture and express the truth of light/colour, constituted the backbone of the vision and of the related problems of representation. (Miraglia 2006, 227; cf. also Miraglia 2012)

²⁰ Caneva, in particular, participated in exhibitions organized by the Society of Arts in London (1852), the Photographic Institution (London, 1853), and the Photographic Society of Scotland (Edinburgh, 1856), where he also exhibited collodion photographs of animals (see Taylor 2002). Eugène Constant (active from approximately 1847 to 1857), a member of the group, unlike the others, used the albumen glass negative, recently introduced by Abel Niépce de Saint-Victor (in 1847), and was one of the first to experiment with it.

²¹ Previously mistakenly attributed to Caneva (Hernández Latas, Becchetti 1997, 27-8, 88-9), this photograph has been more correctly attributed to Téllez-Girón himself (McGuigan 2022, 99, plate 8). The photograph is currently held in the McGuigan collection, while another print from the same negative, originally in the collection of the painter Luis de Madrazo, is held at the Prado Museum (Pérez Gallardo 2015). The Montañés collection included various prints by Caneva, Flachéron, and the Spanish photographer, and probably also by the English architect Arthur Robinson (1820-1868), the “Mr. Robinson” mentioned by Thomas as a mediator and translator for the English-speaking members of the group.

Era stata infatti proprio la specificità tecnica implicita nell'applicazione del negativo su carta e nella sua trasposizione positiva nella 'carta salata', con le loro diverse possibilità di resa delle variazioni tonali, dei contrasti chiaroscurali e dei riflessi della luce sulle diverse qualità della materia e degli elementi della natura, insieme alla capacità di resa delle vibrazioni luminose nella varietà delle condizioni atmosferiche, a far riconoscere alla fotografia la sua valenza estetica, contribuendo alla nascita di nuove istanze formali e suggerendo agli autori nuove e soggettive possibilità di interpretazione e restituzione della realtà. Molto lucidamente, il critico francese Francis Wey (1812-1882), tra i maggiori sostenitori delle potenzialità creative della fotografia, proprio nel 1851, così si esprimeva:

La fotografia è, in qualche modo, un anello di congiunzione tra il dagherrotipo e l'arte propriamente detta. Sembra che passando sulla carta, il meccanismo si sia animato; che lo strumento si sia elevato all'intelligenza che combina gli effetti, semplifica l'esecuzione, interpreta la natura e aggiunge alla riproduzione dei piani e delle linee l'espressione dei sentimenti o delle fisionomie [...] Tale è la duttilità di questo strumento, che giustifica successivamente i generi più diversi, le qualità più varie e anche le *maniere* più soggettive [...] soprattutto nella riproduzione della natura; qualche volta procede per masse, disdegnando il dettaglio come un abile maestro, giustificando la teoria dei sacrifici, e dando qui il vantaggio alla forma, e là alle opposizioni dei toni. (Wey 1851)²¹

Per le sue peculiarità fisiche e materiche (granulosità e porosità della carta, tonalità morbide e pastose,

contrapposizione di masse chiaroscurali), il negativo su carta si mostra infatti più adatto, rispetto al dagherrotipo, a restituire il carattere pittoresco dei luoghi, insieme a quelle mutazioni atmosferiche e a quelle variazioni di luci e colori che costituivano all'epoca il principale interesse delle ricerche artistiche, volte all'osservazione diretta dei fenomeni naturali e alla resa realistica di vedute e paesaggi, colti nell'alternarsi delle stagioni e delle diverse ore del giorno [fig. 2.4]. E a Roma, crocevia di esperienze e palestra di formazione di diverse personalità artistiche, il confronto tra pittura e fotografia ha portato ad alcuni dei risultati più alti nell'ambito delle ricerche visive europee, contribuendo soprattutto alla definizione di una nuova concezione del genere del 'paesaggio', nel quale si può individuare l'aspetto forse più interessante dei rapporti tra i diversi linguaggi figurativi a metà Ottocento.

Con il suo sguardo che sa cogliere e rendere, insieme al prestigio storico-artistico dei monumenti, anche il fascino dei luoghi e i valori pittorici dell'ambiente; con le sue vedute del Tevere e delle antichità classiche e medievali, delle ville patrizie e degli angoli più popolari e pittoreschi di Roma e dintorni; ma, soprattutto, con le sue numerose e poetiche immagini della campagna romana e i caratteristici studi di alberi, di rocce e delle forme più minute della natura, Giacomo Caneva ha realizzato senz'altro una delle serie più originali e significative eseguite con intenti decisamente paesaggistici e in linea con le coeve ricerche pittoriche. Anche nel suo *Trattato*, descrivendo con sorprendente consapevolezza linguistica le rispettive specificità dei negativi su vetro e su carta, egli esprime chiaramente i suoi intenti, definendo le possibilità e insieme i limiti che i procedimenti fotografici ponevano all'epoca a coloro che operavano con il mezzo:

²¹ Traduzione dell'autore. L'articolo di Wey è riproposto in Rouillé 1989, 108-14 e cit. anche in Cavanna 2005, 27. Come indicato in nota da André Rouillé, il termine utilizzato da Wey nel titolo del suo articolo, nel primo numero della rivista settimanale pubblicata dalla Société Héliographique de Paris (9 febbraio 1851), è «héliographie», assunto all'epoca in Francia per indicare in maniera generica i diversi procedimenti utilizzati per ottenere l'immagine 'meccanica', ossia il dagherrotipo (immagine unica, su lastra di metallo), come anche la fotografia su carta (basata sul principio negativo-positivo e quindi riproducibile), da lui poi indicata appunto come «fotografia».

It was precisely the technical specificity of the paper negative and its positive transposition on salted paper – with their different abilities to render tonal variations, chiaroscuro contrasts, and the play of light on matter and natural forms, together with their capacity to capture luminous vibrations under varying atmospheric conditions – that led photography to be recognized for its aesthetic value. This recognition contributed to the emergence of new formal concerns and encouraged authors to explore personal and subjective ways of interpreting and representing reality. Very lucidly, the French critic Francis Wey (1812-1882), one of the staunchest supporters of photography's aesthetic potential, wrote in 1851:

Photography is, in a way, a link between the daguerreotype and art proper. It seems that by passing onto paper, the mechanism has come to life; that the instrument has risen to the intelligence that combines effects, simplifies execution, interprets nature, and adds to the reproduction of planes and lines the expression of feelings or physiognomies [...] Such is the flexibility of this instrument that it subsequently justifies the most diverse genres, the most varied qualities, and even the most individual *manières* [...] especially in the reproduction of nature; sometimes it proceeds by masses, disdaining detail like a skilled master, justifying the theory of sacrifices, and giving advantage here to form, and there to the contrasts of tones. (Wey 1851)²²

Because of its physical and material characteristics – the granularity and porosity of the paper, its soft and mellow

tones, the contrast of light and shadow – the paper negative proved far more adept than the daguerreotype at conveying the picturesque quality of places, their atmospheric changes, and the modulations of light and colours. These constituted the chief concerns of contemporaneous artistic research that was devoted to the direct observation of nature and to the realistic rendering of views and landscapes captured in the alternation of seasons and hours of the day [fig. 2.4]. And it was in Rome – a crossroads of experiences and a training ground for diverse artistic personalities – that the dialogue between painting and photography produced some of the highest achievements in European visual research, contributing above all to the definition of a new conception of landscape, the genre where one can perhaps discern the most interesting relation between mid-nineteenth-century visual languages.

Caneva's gaze – in his views of the Tiber, classical and medieval ruins, patrician villas, and the most popular and picturesque corners of Rome and its surroundings – was capable of capturing and rendering not only the historical and artistic prestige of monuments, but also the pictorial qualities of places and atmospheres. Above all, in his numerous poetic images of the Roman countryside and his characteristic studies of trees, rocks, and the minutest forms of nature, Caneva undoubtedly produced one of the most original and significant series of photographs in the landscape genre, in close accord with contemporaneous pictorial research. In his *Trattato*, he expresses, with surprising linguistic clarity, both the possibilities and the limits that the photographic processes of his time imposed on practitioners:

²² Wey's article is reproduced in Rouillé 1989, 108-14 and also cited in Cavanna 2005, 27. As indicated in a note by André Rouillé, the term used by Wey in the title of his article, in the first issue of the weekly magazine published by the Société Héliographique de Paris (9 February 1851), is "héliographie", which was used in France at the time to generically refer to the various processes used to obtain a "mechanical" image, i.e., the daguerreotype (a single image on a metal plate), as well as photography on paper (based on the negative-positive principle and therefore reproducible), which he then referred to as "photography".



Fig. 2.5 Giacomo Caneva, *Studio di piante lungo un ruscello*. 1855 ca. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Study of plants along a stream*. C. 1855. McGuigan Collection, USA



Fig. 2.6
Giacomo Caneva, *Cactus di Villa Borghese*. 1855-60.
Marco Antonetto Collection, Lugano | Giacomo Caneva, *Cactus*
in Villa Borghese. 1855-60. Marco Antonetto Collection, Lugano

Le negative sul vetro danno delle positive d'una estrema finezza, ma un po' crude e senza prospettiva aerea, con poca varietà di toni locali; per esempio un monumento antico rovinato e variopinto dai secoli sembra una cosa tutta nuova, o per meglio dire un'imitazione moderna. Del contrario le negative in carta danno tutta la scabrezza, la ruvidità e la immensa varietà dei toni della natura. [...] Quindi è che una fabbrica moderna, una statua, un panorama, un quadro, un'incisione riusciranno a meraviglia sul vetro. E il paesaggio, i monumenti antichi, le rocce, ecc. ecc. converrà sempre trarle con carta. (Caneva 1855, 11) [fig. 2.5]

L'originale attività paesaggistica di Caneva, che si spinse nei luoghi più celebri e più pittoreschi frequentati all'epoca dagli artisti (dalla via Appia alla via Tiburtina, da Tivoli, Ostia e Castel Fusano ai Castelli Romani e ai centri di Olevano, Subiaco, Ariccia, ecc., fino alle coste di Anzio e Nettuno nel Lazio meridionale), è ormai nota attraverso esemplari appartenuti spesso proprio ad alcuni di quelli che avevano completato a Roma la propria formazione, avvalendosi e traendo qualche volta ispirazione dalle sue stesse immagini. Come nel caso delle raccolte dei pittori spagnoli sopra ricordati, o di quelle di vari artisti francesi afferenti all'ambito di Villa Medici - tra i quali Charles Garnier (1825-1898), *pensionnaire* dal 1849 al 1853, Théophile Chauvel (1831-1909), *Prix de Rome*

per il paesaggio storico nel 1854, i borsisti Jean-Jacques Henner (1829-1905), negli anni 1859-63, Edmond Lebel (1834-1908), negli anni 1861-63, e Jean-Baptiste Daniel-Dupuis (1849-1899), negli anni 1873-75 -, fotografie di Caneva, come già noto, sono state collezionate e studiate come modelli per i propri lavori anche dal torinese Vittorio Avondo (1836-1910), a Roma dal 1856-57 e fino ai primi mesi del 1861, da Alessandro Prampolini (1823-1865), Cristiano Banti (1824-1904) e Scipione Vannutelli (1834-1894) [fig. 2.6].

Anche nella raccolta dello scultore Odoardo Tabacchi (1831-1905), allievo dell'Accademia di Brera dal 1845 e vincitore di un pensionato triennale a Roma nel 1851, sono stati recentemente rinvenuti alcuni rari studi di nudo ascrivibili alla produzione di Caneva [fig. 2.7]. Riconoscibili come opera del padovano, per lo stesso sfondo che appare anche in altre sue immagini dedicate a scene di genere e a modelli in costume della campagna romana, oltre che per le analogie di tecnica e formato riscontrabili in altre sue stampe, queste immagini potrebbero essere state acquisite da Tabacchi nel decennio della sua formazione a Roma, poi a Firenze e Napoli (1851-60), anche se le iscrizioni sul verso del loro supporto, riferendosi all'incarico assunto dall'artista come professore di scultura all'Accademia Albertina di Torino soltanto dal 1867, sono state apposte sicuramente in un periodo successivo, non senza qualche ambiguità nelle informazioni riportate.²²

²² Tre studi di nudo femminile, provenienti dalla raccolta dello scultore Odoardo Tabacchi, apparsi recentemente sul mercato antiquario con una diversa attribuzione e poi riconosciuti come opere di Caneva, sono ora nella collezione di John e Mary McGuigan, che ringrazio per la disponibilità a pubblicarne un esemplare in questa sede. Sul verso dei relativi supporti sono indicate 'Madame Pira' e 'Figlia di Madame Pira' come modelle. Altre iscrizioni si riferiscono alla destinazione delle fotografie, 'professor Tabacchi' e a un 'custode Scuola Scultura Accademia Albertina'.

Negatives on glass produce extremely fine positives, but they are somewhat crude and lack aerial perspective, with little variety in local tones; for example, an ancient monument ruined and coloured by the centuries looks like something entirely new, or rather a modern imitation. On the contrary, paper negatives convey all the roughness and the immense variety of nature's tones. [...] So, a modern factory, a statue, a panorama, a painting, an engraving will look wonderful on glass. And landscapes, ancient monuments, rocks, etc., etc. should always be taken with paper. (Caneva 1855, 11) [fig. 2.5]

Caneva's innovative landscape work took him to the most famous and picturesque locales visited by his artistic contemporaries – from the via Appia to the via Tiburtina, from Tivoli, Ostia, and Castel Fusano to the Castelli Romani, to the centers of Olevano, Subiaco, and Ariccia, and down the coasts of Anzio and Nettuno in southern Lazio. His photographic itinerary can be pieced together through prints that were originally included in collections assembled by artists trained in Rome, who sometimes drew inspiration directly from Caneva's images. Among these are the collections of the aforementioned Spanish painters, as well as several French artists associated with the Villa Medici, including: Charles Garnier (1825-1898), *pensionnaire* from 1849 to 1853; Théophile

Chauvel (1831-1909), who won the *Prix de Rome* for historical landscape in 1854; and fellows such as Jean-Jacques Henner (1829-1905) for the years 1859-63, Edmond Lebel (1834-1908) for the years 1861-63, and Jean-Baptiste Daniel-Dupuis (1849-1899) for the years 1873-75. It is known that Caneva's photographs were also collected and studied as models by the Turin painter Vittorio Avondo (1836-1910, in Rome between 1856-57 and early 1861), as well as by Alessandro Prampolini (1823-1865), Cristiano Banti (1824-1904) and Scipione Vannutelli (1834-1894) [fig. 2.6].

Several rare nude studies attributable to Caneva have recently been discovered in the collection of the sculptor Odoardo Tabacchi (1831-1905), student at the Accademia di Brera from 1845 and winner of a three-year fellowship in Rome in 1851 [fig. 2.7]. These are attributed to the Paduan photographer due to the use of the same backdrop found in his genre scenes and in his studies of models from the Roman countryside. They also exhibit technical and formal similarities with his other prints. Tabacchi likely acquired these images during his decade-long training in Rome, Florence, and Naples (1851-60). However, the inscriptions on the verso of their mounts – referring to Tabacchi's appointment as professor of sculpture at the Accademia Albertina in Turin from 1867 – must have been added later and present some ambiguities.²³

23 Three studies of female nudes, from the collection of sculptor Odoardo Tabacchi, recently appeared on the antiques market with a different attribution and were later recognized as works by Caneva. They are now in the collection of John and Mary McGuigan, whom I thank for their willingness to publish an example here. On the back of the supports, 'Madame Pira' and 'Daughter of Madame Pira' are indicated as models. Other inscriptions refer to the destination of the photographs, 'Professor Tabacchi' and a 'custodian of the Albertina Academy School of Sculpture'.



Fig. 2.7 Giacomo Caneva, *Studio di nudo femminile con drappo in un giardino* ['Figlia di Madame Pira']. 1851-55. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Study of a female nude with drapery in a garden* ['Daughter of Madame Pira']. 1851-55. McGuigan Collection, USA

Fig. 2.8 Giacomo Caneva, *Ritratto di giovane donna in costume della Campagna romana*. 1852-55. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Portrait of a young woman in Roman Countryside costume*. 1852-55. McGuigan Collection, USA



Fig. 2.9 Giacomo Caneva, *Tempio di Saturno nel Foro Romano*. 1852 ca. Collezione privata, Roma – ‘fondo romano’ | Giacomo Caneva, *Temple of Saturn in the Roman Forum*. C. 1852. Private collection, Rome – ‘fondo romano’



Fig. 2.10 Giacomo Caneva, *Musei Capitolini. Venere*. 1850-52. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Capitoline Museums. Venus*. 1850-52. McGuigan Collection, USA

È anche per la straordinarietà di questi studi, come di alcuni ritratti di modelle della campagna romana [fig. 2.8] e di scene di genere mutate dall'osservazione degli aspetti più marginali della vita quotidiana, o da alcuni soggetti popolari e cari al sentimentalismo romantico, nei quali colpiscono sempre la disinvoltura delle pose, la morbidezza dell'illuminazione e la generale pittoricità della raffigurazione, che l'opera di Caneva si è distinta ed è stata apprezzata dagli artisti coevi, come da altri fotografi che ne seguirono la lezione, imitandolo e riprendendone temi, inquadrature e punti vista, o anche recuperando e ristampando, dopo la sua morte, alcuni dei suoi negativi.²³

Le vedute più emblematiche della Città eterna, già fissate dalla tradizione iconografica del *grand tour*, ma reinterpretate in scorci e prospettive inedite [fig. 2.9], i suoi studi di natura e i suoi paesaggi di grande suggestione romantica alimentarono, inoltre, le collezioni di colti viaggiatori e dei primi e più raffinati amatori di immagini fotografiche, come nel caso di Carolina di Borbone, Duchesse de Berry (*Promenade méditerranéenne* 2007), mentre il suo ampio repertorio si estese anche alla prima documentazione fotografica delle sculture antiche nei principali musei romani. Celebre, in questo particolare settore, è infatti la serie di fotografie ripresa nei Musei Vaticani e nei

Musei Capitolini, negli anni 1848-52, probabilmente su richiesta del ministro francese Adolphe Thiers (Pietrucci 1958, 69), grande ammiratore delle arti e collezionista, direttamente impegnato nella politica istituzionale anche dell'Accademia francese²⁴ al cui milieu culturale apparteneva lo stesso fotografo [fig. 2.10].

Se nelle cronache mondane del tempo Caneva fu presto ricordato anche per alcune sue nobili azioni in occasione di raduni popolari e per le celebri ascensioni in aerostato cui prese parte nel 1847 con il famoso aeronauta François Arban (1815-1849) – in un caso anche con il suo conterraneo Ippolito Caffi (1809-1866) –,²⁵ certamente molto più rilevante doveva essere stata la penetrazione del pittore-fotografo nell'ambiente artistico romano, nel quale la sua autorevole presenza, seppur schiva e discreta, divenne col tempo sempre più significativa.²⁶ Egli fu senza dubbio un importante punto di riferimento per molti artisti, soprattutto stranieri o comunque provenienti dai diversi stati italiani preunitari, come dimostrano anche il ritratto dedicato dal pittore austriaco Carl Rahl (1812-1865) [fig. 2.11], che negli anni 1836-45 visse quasi sempre a Roma, con studio in via Margutta 60 (Le Grice 1841, II: 283)²⁷ e quello che il napoletano Giuseppe Mancinelli (1813-1875) ci ha lasciato di lui in una delle sue opere più importanti, il *San*

23 Tra questi si ricordano Carlo Baldassarre Simelli (1811-1885) e soprattutto Lodovico Tuminello (1824-1907) il quale, probabilmente intorno al 1870, entrò in possesso di molti negativi di Caneva (alcuni dei quali ancora conservati presso le collezioni dell'ICCD) che continuò a stampare e distribuire apponendovi una didascalia con il proprio nome (cf. Becchetti 1994). Molto vicino a Caneva, autore di soggetti e vedute molto simili, a volte erroneamente attribuite al padovano, è il francese Pierre-Antoine de Bermond de Vaulx (1821-1900), la cui opera è stata recentemente identificata (cf. McGuigan 2022, 32-4, 214-15).

24 Per questa campagna fotografica, le cui immagini sono state più volte pubblicate, si veda ora Scalzo 2025.

25 Cf. Negro 1844, 155-7 e, in particolare, Becchetti 1989, 15-17 (con le diverse fonti ivi riportate, note 29-37).

26 Tra le varie altre attività e opere che di lui si ricordano, è anche la collaborazione per la realizzazione dell'Arco trionfale eretto in Piazza del Popolo per le celebrazioni (8 e 9 settembre 1846) dell'elezione al soglio pontificio di Pio IX, opera effimera per la quale Caneva eseguì alcuni ornamenti in cartapesta (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 18, 269).

27 Il ritratto, conservato, grazie al lascito del pittore, al Frankfurter Goethe-Museum, è visibile all'indirizzo <https://hessen.museum-digital.de/object/5599>.

The extraordinary nature of these studies – as well as portraits of models from the Roman countryside [fig. 2.8] and genre scenes drawn from everyday life, often focusing on popular or sentimental subjects – stoked admiration for his work among Caneva's contemporaries. Their peculiarities lie in the naturalness of the poses, the softness of the light, and the overall painterly quality of the composition. Many artists and photographers followed Caneva's example, imitating or reinterpreting his subjects, compositions, and viewpoints, and even, after his death, realizing new prints from some of his negatives.²⁴ His emblematic views of the Eternal City – long established by the *Grand Tour* iconographic tradition but reinterpreted through a fresh perspective and novel framings [fig. 2.9] – his nature studies, and his strongly romantic landscapes also entered the collections of both refined travelers and the earliest and most discerning appreciators of photographic images such as Marie-Caroline of Bourbon, Duchesse de Berry (*Promenade méditerranéenne* 2007). His wide-ranging repertoire included the earliest photographs of ancient sculptures housed in Rome's major museums. Notably, one of his most celebrated series was realized in the Vatican Museums and the Capitoline Museums between 1848 and 1852, probably

commissioned by the French minister Adolphe Thiers (Pietrucci 1858, 69). A great admirer and collector of the arts, Thiers was directly involved with the institutional policies of the French Academy to which Caneva's cultural circle was connected [fig. 2.10].²⁵

In the social chronicles of the time, Caneva was remembered for his noble gestures at popular gatherings and for his participation in the celebrated 1847 balloon ascents with the renowned aeronaut François Arban (1815-1849), in one instance accompanied by fellow painter from the Veneto region, Ippolito Caffi (1809-1866).²⁶ Yet, far more significant was his standing within the Roman artistic milieu, where his authoritative presence, though discreet and reserved, became increasingly influential.²⁷ He undoubtedly served as a significant reference point for numerous artists, especially foreign practitioners and photographers from other Italian states. Such sentiment is evident in the portrait dedicated to him by the Austrian painter Carl Rahl (1812-1865) [fig. 2.11], who lived almost continuously in Rome between 1836 and 1845 (with a studio at via Margutta 60) (Le Grice 1841, II: 283)²⁸ and the Neapolitan painter Giuseppe Mancinelli (1813-1875), who depicted Caneva in one of his major works, *San Carlo Borromeo tra gli appestati* (San Carlo Borromeo among

²⁴ Among these, we can mention Carlo Baldassarre Simelli (1811-1885) and, above all, Lodovico Tuminello (1824-1907), who, probably around 1870, came into possession of many of Caneva's negatives (some of which are still preserved in the ICCD collections) and continued to print from them, adding a caption with his own name (Cf. Becchetti 1994). Very close to Caneva, and the author of very similar subjects and views, sometimes mistakenly attributed to the Paduan artist, is the Frenchman Pierre-Antoine de Bermond de Vaulx (1821-1900), whose work has recently been identified (cf. McGuigan 2022, 32-4, 214-15).

²⁵ On this photographic campaign, which images have been published several times, see now Scalzo 2025.

²⁶ See Negro 1844, 155-7 and, in particular, Becchetti 1989, 15-17 (with the various sources cited therein, notes 29-37).

²⁷ Among his many other activities and works, he also collaborated on the construction of the triumphal arch built in Piazza del Popolo for the celebrations (8 and 9 September 1846) of Pius IX's election to the papal throne, an ephemeral work for which Caneva created several papier-mâché ornaments (*Panorama artistico-letterario* 1846, I: 18, 269).

²⁸ The portrait, preserved thanks to the painter's bequest to the Goethe Museum in Frankfurt, can be accessed at <https://hessen.museum-digital.de/object/5599>.

Carlo Borromeo tra gli appestati, dipinto nel 1847 per la chiesa di San Carlo all'Arena di Napoli [fig. 2.12].²⁸ Come testimoniato da una lettera di Bernardo Celentano (1835-1863), inviata da Roma al padre e al fratello Luigi il 31 luglio 1854 (Celentano 1883, 80-1), nella quale l'artista racconta di aver conosciuto «Caneva, un'altra razza d'uomo», in quest'opera – realizzata dal maestro napoletano nel periodo di studio e di attività a Roma (1835-51), prima di tornare nella città partenopea per assumere l'insegnamento all'Accademia (cf. Petra 1848, 23-5) – il suo ritratto è ben riconoscibile nella figura del monaco che tiene il messale. Nell'epistolario di Bernardo Celentano – dal 1854, quando fu a Roma come borsista, e fino alla morte, nel corso dei suoi soggiorni tra il 1856 e il 1863 – vari sono i riferimenti ai rapporti da lui intrattenuti con Giacomo Caneva, come con altri fotografi romani del tempo, sia in relazione a discussioni e confronti di carattere critico sulle opere che anche altri colleghi stavano realizzando, sia per la richiesta e lo scambio di fotografie di opere in corso di elaborazione. Caneva, grazie ai rapporti a suo tempo stabiliti nel corso dei suoi studi nella città lagunare, gli aveva procurato anche una lettera di raccomandazione in vista del viaggio di studio a Venezia, nel dicembre 1862, indirizzata a un tale dottor Berti, medico, che lo aveva poi introdotto al bibliotecario e al vicebibliotecario presso la Biblioteca Marciana (Celentano 1883, 520, 524-5).²⁹ Ma un'altra lettera di Bernardo, inviata al fratello il 29 giugno 1859 (Celentano 1883, 326-7), è importante qui ricordare,

a dimostrazione dell'uso e del continuo confronto con le fotografie che Caneva era solito fornire agli artisti, e della precocità con cui egli aveva individuato gli interessi che si andavano contemporaneamente delineando nell'ambito della ricerca pittorica. La lettera fa infatti riferimento alla richiesta dell'amico Michele Cammarano (1835-1920) che, da Napoli, dovendo preparare il concorso per il pensionato di Roma, aperto in quell'anno anche al «Paesaggio», aveva bisogno di

fotografie, specialmente d'alberi e qualche dettaglio di pietra, da poter studiare guardandole, confidando-gli che allora non d'altro si consigliava che della fotografia [...] E per far intendere il suo preciso bisogno [...] gli trascriveva il soggetto dato dal Prof. De Vivo: *Una scabrosa rupe, con un'annosa quercia al piano, che fa frescura ad una grotta, ov'è un Santo anacoreta con un ruscello che rompe tra i sassi ed una corona di montagne in fondo.*

Parole che sembrano evocare proprio quelle immagini riprese da Caneva nei dintorni di Roma, dalle vedute campestri nella campagna romana attraversata dalle acque del Tevere e dell'Aniene – «una campagna ampia, bassa di linee, spianata e senza piantagioni» (Celentano 1883, 326) – agli studi dedicati al paesaggio nei dintorni di Olevano e Subiaco, caratterizzato da crinali sassosi e tronchi robusti di ulivi e querce secolari [fig. 2.13].

²⁸ Oltre ai ritratti di Caneva qui ricordati e illustrati – incluso l'*Autoritratto* dipinto della collezione Vanzella [cat. 1] – deve essere menzionato, per opportuno confronto, anche il negativo su carta cerata conservato nel Fondo Tuminello, con un ritratto d'uomo, che Becchetti aveva già ipotizzato potesse trattarsi di un autoritratto (Becchetti 1994, 112, cat. 130).

²⁹ Lettere del 23 novembre 1862, del 14 e del 17 dicembre 1862.

the Plague Victims), painted in 1847 for the church of San Carlo all'Arena in Naples [fig. 2.12].²⁹ Caneva's portrait is clearly recognizable in the figure of the monk holding the missal in Mancinelli's painting, executed during his Roman period of study and activity (1835-51), before he returned to Naples to assume a teaching position at the local Academy (cf. Petra 1848, 23-5). In a 31 July 1854 letter, the painter Bernardo Celentano (1835-1863) wrote to his father and brother Luigi of having met "Caneva, another race of man" (Celentano 1883, 80-1). In Celentano's correspondence – which spans from his time as a fellow in Rome in 1854 to his later stays between 1856 and his death in 1863 – he frequently referenced his relationship with Giacomo Caneva and other Roman photographers of the period. These include discussions and critical exchanges regarding ongoing works by colleagues, as well as requests and exchanges of photographs of paintings in progress. Caneva, through the connections established during his studies in Venice, even provided Celentano, for his research trip to Venice in December 1862, a letter of introduction to a certain Dr. Berti, a physician, who subsequently introduced him to the librarian and vice-librarian of the Biblioteca Marciana (Celentano 1883, 520, 524-5).³⁰ Another of Celentano's letters, sent to his brother on 29 June 1859 (Celentano 1883, 326-7), is worth noting.

The letter testifies to the crucial role that Caneva's photographs played in artistic work and his early grasp of emerging interests within pictorial research. The letter refers to a request from Celentano's friend, Michele Cammarano (1835-1920), who was in Naples, preparing his application for the Rome fellowship competition, which that year included the category "Landscape". Cammarano needed,

photographs, especially of trees and some stone details, so that he could observe and study them, confiding to him that at that time nothing else was recommended but photography [...] And to make his precise need clear [...] he transcribed the subject given by Prof. De Vivo: 'A rugged cliff, with an ancient oak tree on the plains, providing shade for a cave, where there is a holy anchorite with a stream breaking through the rocks and a crown of mountains in the background.

These words precisely evoked the images that Caneva had realized in the Roman countryside: from his rural views along the Tiber and Aniene rivers – "a wide, low-lying, flat countryside with no plantations" (Celentano 1883, 326) – to his studies of the landscapes around Olevano and Subiaco, with their rocky ridges and gnarled trunks of olive and oak trees [fig. 2.13].

²⁹ In addition to the portraits of Caneva mentioned and illustrated here, including the painted *Self-portrait* from the Vanzella Collection [cat. 1], it is also worth mentioning, for the sake of comparison, the waxed paper negative preserved in the Tuminello Collection, featuring the portrait of a man, which Becchetti had already hypothesized could be a self-portrait (Becchetti 1994, 112, cat. 130).

³⁰ Letters dated 23 November 1862, 14 December and 17 December 1862.

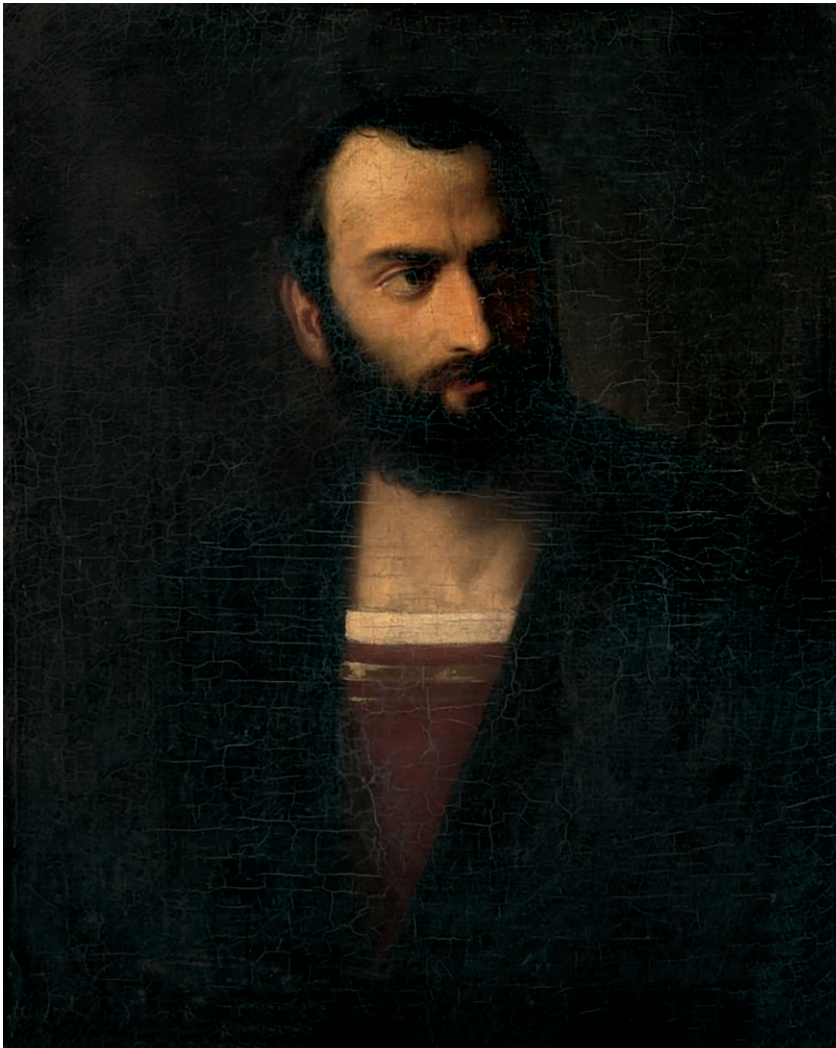


Fig. 2.11 Carl Rahl, *Ritratto di Caneva*. 1838-45. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Gemäldesammlung, Francoforte |
Carl Rahl, *Portrait of Caneva*. 1838-45. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Gemäldesammlung, Frankfurt

Fig. 2.12 Domenico Anderson, *San Carlo Borromeo fra gli appestati*. Riproduzione del dipinto di Giuseppe Mancinelli (1847). 1921-25. Musei Nazionali del Vomero, Fototeca e Laboratorio fotografico, Napoli |
Domenico Anderson, *Saint Charles Borromeo among the plague victims*. Reproduction of the painting by Giuseppe Mancinelli (1847). 1921-25. Vomero National Museums,
Photo Library and Photographic Laboratory, Naples



Fig. 2.13 Giacomo Caneva, *Studio di rocce e alberi nei dintorni di Roma (nei pressi di Olevano?)*. 1853-55. Collezione McGuigan, USA | Giacomo Caneva, *Study of rocks and trees in the surroundings of Rome (near Olevano?)*. 1853-55. McGuigan Collection, USA

Studi dal carattere eminentemente pittorico, che mostrano chiaramente la vicinanza delle sue ricerche anche a quelle dei fotografi francesi attivi a Barbizon e nella vicina Foresta di Fontainebleau (Gustave Le Gray, Victor Regnault, Henri Le Secq, Charles Marville, Eugène Cuvelier), e in particolare a Firmin-Eugène Le Dien (1817-1865), allievo di Gustave Le Gray (1820-1884), che potrebbe aver influenzato la stessa attività paesistica di Caneva, con le straordinarie fotografie da lui riprese nella campagna romana nel corso del viaggio in Italia nel 1852-53.

Nel 1859, al culmine della popolarità, come documentato dalla ricorrente circolazione delle sue immagini, e dalle varie conoscenze e relazioni che il fotografo aveva stabilito nel tempo, oltre che dalla biografia che il suo concittadino aveva appena dato alle stampe, non stupisce

che Caneva – «mente gagliarda e vivace, cuor libero e nido delle più elette affezioni» (Pietrucci 1858, 69) – sia stato chiamato a compiere l'avventurosa e non comune impresa di accompagnare la missione Castellani-Freschi in India e in Cina.³⁰ La serie di fotografie che vi ha realizzato, ancora in parte inedita e probabilmente all'origine molto più ampia di quanto sopravvissuto ai giorni nostri, può essere considerata anche l'ultima significativa testimonianza della sua attività fotografica.

Negli anni Sessanta, prima della sua morte, avvenuta il 29 marzo 1865, all'età di 52 anni, la sua creatività sembra infatti essersi spenta, probabilmente per l'affermarsi di molti atelier professionali, di carattere più commerciale, che potevano soddisfare più adeguatamente le richieste di un pubblico sempre più composito e massificato ma meno esigente e raffinato.

³⁰ Rimandando agli altri contributi pubblicati in questa sede, ricordo qui soltanto la menzione del viaggio fatta, in prossimità della partenza della missione, da Sacchi 1859.

Such eminently painterly studies clearly reveal the affinities between Caneva's research and the French photographers active in Barbizon and the nearby Forest of Fontainebleau (Gustave Le Gray, Victor Regnault, Henri Le Secq, Charles Marville, and Eugène Cuvelier), in particular Firmin-Eugène Le Dien (1817-1865), a student of Gustave Le Gray (1820-1884), whose extraordinary photographs, taken in the Roman countryside during his 1852-53 Italian journey, may have influenced Caneva's own landscape work.

It is not surprising that Caneva, described as "a vigorous and lively mind, a free heart, and the home of the most select affections" (Pietrucci 1858, 69), was chosen to undertake the uncommon enterprise of accompanying the Castellani-Freschi mission to India and China.³¹

At the height of his popularity – as attested by the wide circulation of his images, his numerous professional connections, and the biography just published by his fellow Paduan writer – Caneva seems an obvious choice. The photographs he produced during this journey – likely much more numerous than the prints that survive to this day and which are published, some for the first time, in this volume – can be regarded as the last significant flowering of his photographic activity. Before he passed away on 29 March 1865 at the age of fifty-two, Caneva's creative impulse appears to have waned in the 1860s, perhaps due to the rise of numerous professional studios of a more commercial character, better suited to the demands of an increasingly mass audience, albeit less demanding and refined.

³¹ Referring to the other contributions published in this catalogue, I exclusively mention of the expedition by Sacchi in 1859, shortly before the mission departed (Sacchi 1859).